

Jean-Baptiste Phou, *La langue de ma mère*, 33 min, 2022. Photogramme.

© Courtesy de l'artiste

À propos de *Cambodge. L'art devant l'extrême. De Rithy Panh à la jeune génération*, de Soko Phay

Ce livre est certainement pour l'historienne de l'art Soko Phay un aboutissement, l'aboutissement d'une trajectoire personnelle et d'un parcours intellectuel. À la manière de Marianne Hirsch dans *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, qui constitue pour Soko Phay une référence fondamentale, *Cambodge. L'art devant l'extrême* est scandé de brefs chapitres au cours desquels l'autrice revient – en faits comme en pensées – sur les lieux, non pas de son enfance, mais de l'exil qu'elle connut enfant. Il s'agit d'ailleurs moins de lieux que de seuils : zones frontalières dans lesquelles sa famille a vécu temporairement avant de trouver refuge en France ; espaces-frontières depuis lesquels elle revient sur l'histoire du génocide perpétré par l'Angkar entre 1975 et 1979, la mémoire qui en dérive et ses traces dans l'art contemporain cambodgien et franco-cambodgien.

Traces paradoxales, rappelle l'anthropologue et psychiatre Richard Rechtman dans sa préface, puisque « depuis de nombreuses années déjà, Soko Phay s'est donné pour mission intellectuelle et éthique de traquer "les traces de l'effacement des traces" » (p. 14). La notion revient en effet régulièrement sous sa plume, mais nulle part peut-être la forme paradoxale qu'elle prend dans le cas cambodgien – auquel pourrait faire écho le cas rwandais que connaît bien Soko Phay et qu'a étudié Nathan Réra, notamment à partir lui aussi des photographies de paysages –, nulle part ce paradoxe ne s'exprime plus éloquemment que dans l'exemple des photographies de Vandy Rattana dont la série *Bomb Ponds* (2009) recense les étangs formés (et pollués) par les bombes larguées par l'armée de l'air états-unienne entre 1969 et 1973. « Autant les bombes laissent des traces visibles sur le territoire, autant celles du génocide sont imperceptibles » (p. 363), commente ainsi l'autrice.

Si le temps a « naturalisé » ces cratères, le génocide, lui, s'est dispersé dans une nature dont les paysages restent par conséquent hantés sans en être marqués, de sorte qu'ils peuvent, comme l'art, « offrir un linceul symbolique aux âmes errantes » (p. 26) parce que laissées sans sépulture – les fameux « *khmòch chhău* (morts crus), par opposition aux *khmòch chh'ĕn* (morts cuits) qui, eux, ont eu droit à des funérailles » (p. 140) – et, comme dans le cinéma d'arpentage de Rithy Panh ou de Chan Vitharin, devenir « un linceul et continue[r] à hanter les vivants » (p. 196). Le chapitre 4 de la troisième partie, « Les paysages mémoriels », se penche sur cette question que Soko Phay avait préalablement abordée dans une perspective internationale avec Patrick Nardin dans *Le Paysage après coup*, paru en 2022, également chez Naima.

Le positionnement de l'historienne de l'art invite à appréhender le paradoxe en question sous un double rapport, à la fois chronologique et éthique. >

> D'abord, l'effacement des traces est inhérent au processus génocidaire lui-même, ainsi qu'elle y insiste dans les deux premiers chapitres respectivement intitulés « Déni et justice » et « Un génocide sans images ? » ; un processus entériné jusque dans les années 1990 par une politique d'amnésie et d'amnistie favorable aux anciens dirigeants khmers rouges, et en partie reconduit aujourd'hui par la promotion officielle d'une « réconciliation » mémorielle arc-boutée sur une modernisation économique et urbanistique effrénée qui va jusqu'à effacer cette fois les lieux d'avant le génocide. Ensuite, cet effacement est la conséquence inévitable de l'éloignement, temporel comme spatial, des chercheurs aussi bien que des artistes que hante pourtant la catastrophe. « Comment faire le deuil d'une ombre, de quelque chose qu'on n'a pas connu ? » (p. 26), se demande Soko Phay dans son avant-propos, elle dont le destin est lié à un événement dont elle ne conserve cependant que des souvenirs lointains ou indirects, sa mémoire oscillant entre la « postmémoire familiale » et la « postmémoire affiliative », pour reprendre une distinction productive de Marianne Hirsch citée dans l'ouvrage (p. 297).

Les artistes qu'étudie Soko Phay se situent pour la plupart dans cet entre-deux, sur un terrain encore instable bien qu'il ait été préparé pour eux par leurs illustres aînés : Vann Nath, « le peintre-mémoire », Rithy Panh, le « conteur de l'extrême », et Séra, « le veilleur des disparus », ainsi qu'elle les qualifie dans les trois chapitres qu'elle leur consacre au début de la deuxième partie du livre. Tandis que Vann Nath a réalisé des peintures à vocation testimoniale – quelques-unes d'entre elles, « considérées comme si fidèles à la réalité de S-21 […] ont été utilisées comme preuves à charge dans ce procès international pour crimes de guerre et crimes contre l'humanité » (p. 179) –, Rithy Panh a développé des formes cinématographiques alternant le documentaire et la mise en fiction, y compris animée. Pour sa part, l'auteur de romans graphiques qu'est Séra s'est aussi attelé à concevoir des monuments, en France et au Cambodge, afin de répondre « au besoin de reconnaissance et de deuil partagé en dehors du territoire national » (p. 226), mais aussi, insiste Soko Phay, parce que « les traces du génocide sont peu visibles dans les territoires cambodgiens » (p. 227).

Le monument de Phnom Penh, dédié par Séra *À ceux qui ne sont plus là*, a été plutôt froidement reçu par une partie des Cambodgiens, qui ont semble-t-il peu goûté l'association un peu forcée entre la « chute » de Phnom Penh et celle de la figure anonyme figurée à la renverse sur l'arête d'une colonne brisée, lui préférant le mémorial d'apparence traditionnelle parce qu'en forme de stupa bouddhiste érigé au début des années 1990 pour le Mémorial de Chœung Ek (sur lequel Soko Phay revient p. 343). Peu après son érection fin 2017 devant l'ambassade de France où l'artiste avait trouvé refuge avec sa famille en 1975, le monument de Séra a quant à lui été déplacé au musée du génocide de Tuol Sleng par la municipalité qui préférait alors restaurer à grands frais le « monument aux morts de la Première Guerre mondiale, symbole fort de la politique coloniale de la Troisième République et de sa prétendue "mission civilisatrice" » (p. 230-231). Pour regrettable qu'elle soit, cette conjoncture ne doit cependant pas masquer une dimension plus structurante, affectant non seulement le monument de Séra, mais tout l'art post-génocidaire, et, par rebond, la réflexion sur les œuvres inscrites dans ce sillage, à savoir qu'elles risquent toujours d'apparaître comme intrinsèquement *déplacées*.

L'étude du monument de Séra ouvre en effet à une courte réflexion qui irrigue manifestement l'intégralité du livre de Soko Phay. Celle-ci se demande « comment amener la culture khmère à se lester d'étrangeté ? Comment instaurer un véritable dialogue entre soi et l'autre ? Toute traduction, dans cette confrontation à l'autre, fait preuve de la perte et du glissement du sens. Il ne s'agit donc pas de viser un pur langage tout comme une pure esthétique où toutes les différences culturelles seraient absorbées, où tout intraduisible serait effacé » (p. 233), mais au contraire de maintenir cette possibilité d'un intraduisible qui, par friction, peut amener de nouvelles fictions – « Inventer, c'est l'autre nom de traduire » (*ibid.*), écrit-elle. L'historienne de l'art ne s'attarde guère davantage, du moins sous cet angle, sur la question de la pureté de l'image ou du langage employés pour représenter le génocide. Peut-être parce qu'une telle question d'apparence esthétique engage une réflexion politique que Soko Phay « déplace » plus volontiers sur le plan éthique et personnel, ou interpersonnel dans la mesure où le « familial », au Cambodge, s'inscrit dans un cercle plus large, celui de « la "parenté" qui comprend à la fois la propre lignée et l'organisation socio-territoriale » (p. 64) ; cercle qu'ont précisément cherché à briser les Khmers rouges.

Il n'est donc pas indifférent que ce questionnement ressurgisse lorsque Soko Phay évoque « la perte de [s]a langue maternelle », qu'elle a pourtant « patiemment apprise » en France, mais qu'elle ne comprend et ne parle plus aujourd'hui qu'« avec le vocabulaire d'un enfant » (p. 384), regrette-t-elle – l'enfant de 7 ans qu'elle était lorsque sa famille l'emmena avec elle hors du Cambodge. L'autrice cite alors Barbara Cassin : « L'exil dénaturalise la langue maternelle », avant de constater que « la langue de [s]on pays natal est devenue [s]on exil », et qu'elle a en quelque sorte réinvestie sa langue sur « le terrain de la mémoire » (*ibid.*). Si ce passage est significatif de l'approche de Soko Phay, c'est en réalité peut-être moins pour sa dimension ici intime, ni même uniquement pour ce qu'elle dit de la façon dont cette dimension s'entrecroise avec celle de sa recherche proprement dite, dont le sens excède ici le champ universitaire, que de la façon dont cette même recherche s'entretisse constamment avec d'autres.

Tout se passe en effet comme si la



© Courtesy de l'artiste

Chan Vitharin, *Bokor*, 2005.

mémoire-recherche de Soko Phay, pour désigner ainsi la manière dont quête et enquête se nourrissent chez elle mutuellement, se diffractait et se réfractait au contact et à travers les œuvres et les pensées des autres. Il n'est guère en effet de réflexions – ni même d'émotions, si l'on songe à celle qui étreint l'autrice à la découverte du dispositif d'*Aliento* (*Souffle*) qu'a élaboré en 1995 l'artiste colombien Oscar Muñoz dans un tout autre contexte politique et mémoriel – qui ne surviennent précédées de celles d'autres auteurs, d'autres artistes, réfléchissant ou œuvrant à partir d'autres terrains que celui du génocide au Cambodge. D'aucuns détecteraient sans doute dans cette sollicitation permanente une forme d'inquiétude référentielle, que ce livre viendrait en quelque sorte exposer pour l'apaiser finalement, puisqu'il s'agit d'un aboutissement. Elle pourrait de surcroît correspondre à une lacune de la recherche sur ce terrain, justement, que ce livre vient là aussi combler tout en la révélant par ses emprunts. Réciproquement, il pourrait également s'agir de traduire la réalité historique et mémorielle cambodgienne en des termes susceptibles d'être compris par des lecteurs non cambodgiens, auxquels s'adresse aussi l'autrice.

Que demeure malgré tout de l'intraduisible, comme dans le cas du dicton selon lequel « l'Angkar a les yeux de l'ananas » (cité p. 49) pour en signifier l'omniscience qu'illustre en le déformant dans une « toile mi-figurative, mi-abstraite » (p. 264) le peintre Bor Hak, ou que demeure en somme de l'intraduisible malgré tout, ce fait signale dans les deux cas moins une « pureté » idiomatique irrémédiablement inaccessible aux étrangers que l'irrémédiabilité du fait génocidaire (en ce sens, Soko Phay distingue opportunément, à partir des films de Jenny Teng, la consolation de la résilience et de la réparation, p. 315). Or, l'absence de traces lui est consubstantielle, comme sont compromises et coupables les images que le régime génocidaire a produites.

Toute écriture ou toute œuvre réalisée d'après ce fait brut et ses conséquences implique dès lors une distance qui recèle à son tour une part d'intraduisible revenant à l'événement et une autre qui appartient en propre à l'œuvre, l'opacité répliquant à l'offuscation. C'est ce qui pourrait par exemple expliquer qu'« à l'opposé d'une reprise fidèle et littérale, les artistes choisissent de transformer les archives » (p. 262). Un choix qui les distingue radicalement du travail des archivistes, mais qui permet précisément d'observer à l'égard de l'événement qui les a générées, en plus du respect dû aux disparus, une distance critique. Tel serait l'un des apports de l'éloignement temporel comme de l'exil spatial : dégager un écart d'où la critique pût s'élaborer, la mémoire prendre forme, l'oubli s'en mêler, et les rêves réunir finalement en songe les morts et les vivants. /

Paul Bernard-Nouraud

Œuvres citées

- Hirsch, Marianne, 2012, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Nardin, Patrick & Soko Phay (dir.), 2022, *Le Paysage après coup*, Paris, Naima.
- Réra, Nathan, 2014, *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique. Les médias, la photographie et le cinéma à l'épreuve du génocide des Tutsi (1994-2014)*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés ».